

entrevista
Juan José Saer

por **Margarita Merbilhaá**



Entrevista a Juan José Saer

por *Margarita Merbilháá*
(*Universidad Nacional de La Plata*)

La siguiente entrevista tuvo lugar en París a mediados de marzo de 2002. Juan José Saer fue respondiendo sin pereza a las preguntas, que apuntaron ante todo a que se estableciera un diálogo preciso en torno a los relatos que conforman Lugar (Buenos Aires, Seix Barral, 2000), su último libro. Le había propuesto que nos ocupáramos de ese libro pues de ese modo se podían evitar consideraciones generales y muy transitadas acerca de su poética o de la concepción del mundo implicada en su escritura. Así, pudo verse con mayor claridad el modo en que Lugar se vincula con los anteriores libros y en especial con las narraciones breves del escritor.

—*Siempre que aparece un nuevo libro suyo, tal vez con más insistencia que en el caso de otros escritores, los lectores vamos y buscamos, inevitablemente, conexiones con sus libros anteriores. Como si su propia obra llevara consigo esa vuelta hacia atrás. En ese sentido, puede decirse que en Lugar, hay cosas muy parecidas a La mayor, sobre todo a los “Argumentos”.*

—*Los Argumentos, claro, exactamente. Éstos son lo que yo llamo argumentos grandes que son más largos; pero la idea eran los Argumentos, naturalmente. Me pareció que era mejor hacer textos más largos. Incluso, los más antiguos del grupo son los más cortos.*

—*Y en esa heterogeneidad de los asuntos, también ¿no?*

—*Así es. Efectivamente, porque la forma breve se presta para eso, pero a pesar de la heterogeneidad de los asuntos, hay una unidad de fondo de todos esos textos que yo intenté dar. No sé si aparece o no. Y esa unidad, además, se vincula también con otros textos míos, no solamente *La Mayor* (Tal vez *La mayor* por la forma) pero también con otros textos como *La pesquisa*, por ejemplo, *Las Nubes*, *Nadie, nada, nunca...**

—*Unidad de lugar, también.*

—*Unidad de lugar, Cicatrices.*

—*Y también creo que logra llegar a definir con una imagen que me parece muy buena: “la exploración del hombre no cultural”, ese lado especulativo de su escritura y eso un poco nos instala en su programa poético, que es buscar la presencia o digamos, trabajar en la zona de experiencia que tiene que ver con el sueño, la locura, que usted mencionaba en *Las nubes*, la ensoñación diurna y la percepción primaria, también, como un más acá de lo cultural que hay en el hombre, como un lento despojamiento que sólo es posible en la escritura. Y en ese sentido, se me ocurría pensar que, últimamente tal vez, se haya agudizado más en usted ese gesto antropológico, o de búsqueda en torno a cómo hacer una antropología con la experiencia literaria.*

—*Bueno, implícita naturalmente. Esa antropología está presente en toda literatura, implícita o explícitamente, consciente o inconscientemente, en toda buena literatura. Podemos, por ejemplo, distinguir entre Beckett y Faulkner y Beckett y Arlt tienen una concepción del hombre, a eso llamo antropología, que es propia de cada uno, es personal. También la llamo especulativa en mi ensayo *El concepto de ficción*, es especulativa porque no es ni empírica ni elaborada intelectualmente. Y también en lo especulativo está la noción de texto según la cual,*

digamos, desde hace bastante tiempo se atribuye esa función de espejo a la literatura, a la narrativa, a la poesía incluso.

—*Me parece que eso enmarca u organiza los demás relatos, sobre todo si uno se fija en los fragmentos que usted puso en cursiva, que son precisamente ficciones de sueños. Lo que llama la atención es cómo está corporizada la experiencia literaria. En este sentido, me interesaba el último relato, “Cosas soñadas”¹ porque veía que había un desplazamiento: en realidad, el relato no habla solamente de la relación entre Tomatis y Gabriela que finalmente acepta mostrarle un “texto brevísimo [...] en el que aplicaba un procedimiento de su invención, para terminar de una vez por todas con las teorías expresivas y biográficas de la creación literaria”, sino que trata acerca de un lector de ese cuento, y no cualquier lector sino Tomatis. Da la impresión de que siempre está muy presente en su trabajo la indagación de la lectura como una instancia más de la experiencia literaria.*

—Sí, efectivamente, hay muchas escenas de lecturas en mis libros. Incluso en *Nadie, nada nunca*, en “A medio borrar”, en varios textos de *La Mayor* también, *Cicatrices*, en *Glosa*, también y bueno en *Lo imborrable*, naturalmente. Sí hay muchas escenas de lecturas.

—*Como si también allí se concentrara un aspecto de la sensibilidad... Recuerdo a Tomatis que en “Cosas soñadas” está tratando de justificar racionalmente por qué existen elementos biográficos imborrables en el relato que lee, pero lo que queda finalmente es algo que es del orden de la emoción, la euforia, los detalles del relato que quedan durante el asado. Dimensiones emotivas y que yo relacionaba con su lectura de Zama de Di Benedetto: esa idea que dice que la literatura es como un instrumento que se aprende a tocar para entonces poder oír nuestra propia voz.*

—Así es. El lector se expresa a través de la lectura. Por ejemplo, el cuento de Cortázar “Continuidad de los parques” puede ser un cuento fantástico; el personaje de la lectura sale a la realidad y mata al lector, eso está bien pero me parece sólo una idea ingeniosa, nada más. En cambio, la otra posibilidad del relato es que el lector llene la lectura con sus propias experiencias, con su caudal empírico, personal. Entonces, evidentemente el hombre que esté sentado en un sillón, estará en un sillón verde, como aquel que está sentado, está leyendo como está leyendo en ese momento. El lector está imaginándose la escena del crimen de acuerdo a su caudal empírico.

—*Y un núcleo imborrable e intransferible que es el de la emoción estética, no tanto sublimación, pero...*

—La emoción sí, pero la emoción no está presente en todo momento. También está la intelección, la percepción y la representación proyectiva, la proyección, toda una serie de fenómenos psíquicos que se suceden en los diferentes momentos de la lectura.

—*Varias veces usted habló de una dificultad, que sí o sí tiene que aparecer en lo que está escribiendo. Como para también cortar con la idea de que no escribe siempre lo mismo; en ese sentido hay algo que es muy notable en Lugar y es que si bien reconocemos operaciones narrativas y una unidad estilística, sin embargo no está la zona rioplatense...*

—Solamente.

¹ Una narración que de alguna manera prolonga el sistema de personajes saerianos, poniendo en escena a Tomatis en diálogo con Gabriela, la hija de su amigo Barco, una joven escritora y profesora de literatura que ha elegido a Tomatis como interlocutor y maestro.

—Sí, solamente, en parte está. Pero de golpe, hay otros espacios que vienen a ocupar el lugar de la extrañeza en sus novelas.

—No, simplemente, es a partir de una perspectiva que es siempre la misma, es la perspectiva desde allá. Y eso se va integrando al universo, por eso se llama *Lugar*. Porque si yo me limitara a la zona del primer libro o a *Unidad de lugar* (aunque es otra cosa, pero igual)... Eso era una forma de enfriar el lugar, y ver cómo a partir de ese lugar se integra el universo entero, porque hay uno que transcurre en la luna también, o sea en cualquier lado. Nunca estuve en Egipto ni en los países del Este. Pero la extrañeza está en todo, son como inflexiones del mismo lugar. Pero el lugar está pensado, visto a partir del lugar donde transcurren todas mis ficciones

—Lo extranjero aparece con signos muy diferentes y esto tal vez se pueda relacionar con el argumento “En el extranjero” o con el relato “A medio borrar” de *La Mayor*...

—Pero eso ya estaba, entonces...

—Sí, pero la diferencia es que en éstos *Pichón* se está yendo. En todo caso en “En el extranjero” Tomatis refiere una carta de *Pichón*. En cambio acá nos encontramos con un barrendero musulmán que pertenece a una tribu africana, o con un comerciante egipcio, con juglares africanos... Como si usted hubiera querido poner a prueba lo que viene desarrollando, sobre lo más extraño que es la experiencia del extranjero.

—No, para nada. Lo que yo quise hacer es lo que yo le acabo de decir. Quise ampliar la zona con otras. Y algún día, a lo mejor algunos de esos textos míos que están totalmente sueltos, que no tienen ningún tipo de relación con los otros, o muy poca, como por ejemplo *El entonado* (*La ocasión* tiene una pequeña relación porque son los antepasados de un personaje presente, pero también como nexo narrativo es muy delgado —una fuerza que aparece, una alusión a medio borrar—)... En *El Entonado* porque en *Glosa* hay un momento en el que se habla del libro del padre Quesada o algo así... Pero no me refiero a ninguna unidad narrativa, a ninguna secuencia narrativa. Porque en ese sentido también podemos decir que los cuentos de los países del Este como “Copión” o “Deseos múltiples” también tienen puntos de contacto con *Las nubes*, por la temática. Pero lo importante, para lo que estamos diciendo, son los nexos estructurales de los relatos y su vinculación con la totalidad del texto, me parece, ¿no?

—Otro rasgo de se puede ver en este libro es que está construida casi hasta el extremo la singularidad del personaje. Como si usted quisiera decir: de una vez por todas, voy a mostrar la inverosimilitud de que haya un personaje tipo, como existía en la novela del siglo XIX. Porque son personajes tan singulares (como el ingeniero y comerciante egipcio radicado en *El Cairo*...).

—Sí.

—...el barrendero del que hablábamos, el astronauta, el farmacéutico santafesino con su teoría acerca de la especie humana. Como si usted quisiera, una vez más, darle un golpe al realismo.

—No darle un golpe al realismo, crear otro realismo. Yo soy un escritor realista. Incluso escribí un sólo relato fantástico que está en *Lugar* pero que no sale nunca del marco del realismo.

—¿“La conferencia”?² ¿O más bien “En línea”, que continúa con el relato del Soldado Viejo y el Soldado Joven, presente en *La pesquisa: sobre el final el soldado viejo, que encarna la “verdad de la experiencia”, conciente del sueño que tuvo, no consigue “volver a la realidad”*?

—El primero es una pequeña alegoría, pero efectivamente el del Soldado, que sin embargo nunca sale del marco del realismo. “La conferencia” es una alegoría sobre la ficción, ficciones falsas. Es un sueño pero que se materializa.

—*Pero tiene un procedimiento: el de la fotografía mojada.*

—Sí, es decir que son la prueba de la materialización de la ficción. Pero hay muchas formas para que la ficción se materialice: por ejemplo, las lágrimas. Es una materialización de una ficción. Cuando estamos viendo una película, un teleteatro o tenemos un recuerdo y de pronto nos cae una lágrima, es decir se ha establecido un proceso químico a partir de una cosa no física, por no hablar de la excitación sexual y otras cosas, las psicósomáticas en general, una ficción que se materializa. Y en el relato ocurre lo mismo, el relato de ficción. Se materializa y ya el concepto de verdad no tiene mucho asidero.

—*Otro relato que me pareció muy ocurrente es el de la “Recepción en Baker Street”.*

—Ese relato, en realidad, lo escribí porque, bueno, es un poco, un divertimento en cierto sentido. El divertimento consiste en lo siguiente: Naturalmente es un prolongamiento de *La pesquisa*: Los personajes salen de la cena de la pesquisa, y se encuentran con los otros y ahí todavía siguen discutiendo cosas de *La pesquisa*. Ponen objeciones: cómo hizo el asesino para entrar, cómo sacó la llave; bueno el que puede abrir una botella de *champagne* y volver a cerrarla sin que nadie se dé cuenta, puede entrar a un departamento. Pero ahí, lo principal del relato es menos la intriga policial. Yo tenía dos o tres objetivos: uno era ese de prolongar *La pesquisa*. Otro, la aparición del nuevo personaje o uno de los personajes principales de mi nueva novela, pero el tercero, quizá el más importante es el tipo de relato, digamos. Hacer un relato... no probable, sino que todavía no está escrito. La forma de contar un relato en un tiempo de verbo... un relato que todavía no ha ocurrido y que no se sabe si va a ocurrir (Hay un tiempo de verbo, pero en este momento se me escapa la palabra para ese tipo de verbo), ése era el objetivo. Hace tiempo que quería escribir un relato en ese tiempo de verbo. Y me pareció que para una novela era demasiado. Pero hecho así, podía pasar y sobre todo podía pasar en un relato breve con personajes; no había que inventar nada. La primera parte sí, está en el marco del relato, eso sí para mí era importante porque tenía que poner muchas cosas de las cuales después no valía la pena ocuparse en la novela: dos o tres cosas importantes pero que, en definitiva, se repiten.

—*En eso entonces hay una vinculación con “La muerte y la brújula”, seguramente, en el hecho de que en la narración se va adelantando a lo que luego va a suceder. El detective se adelanta...*

—Eso de que el detective que prevé las cosas, eso, sí no lo había pensado. Efectivamente, como en “La muerte y la brújula”, el detective va previendo todo. Esta semana estuve leyendo, relejendo un cuento de Borges del cual se habla muy poco, que a mí me parece uno de los mejores: “El examen de la obra de Herbert Quain”, que me gusta mucho más que “Pierre Ménard...”, porque yo Pierre Ménard lo veo más en las crónicas de Bustos Domecq,

² Un científico invitado a dar una conferencia abre su intervención relatando el sueño que acaba de tener, luego de lo cual muestra al público una fotografía –recién revelada– que aparecía en el sueño, para dar la prueba de que lo que acababa de contar “no e[ra] pura invención”.

pero en cambio en el otro, ahí se ve más la sensibilidad vanguardista de Borges, que es una cosa que él siempre ha querido ahogar en él, no sé bien por qué... por prejuicios.

—*Por deshacerse de su juventud ultraísta...*

—Sí, porque era lo mejor que tenía, y luego tal vez se arrepintió, probablemente, como siempre. Todo el mundo se arrepiente de esta primera cosa. Pero, claro, él en determinado período venía con el envión inicial. Y ese relato, “Examen de la obra de Herbert Quain” es un relato muy, muy interesante. En cambio, los relatos policiales de Borges, “La muerte y la brújula” y “El jardín de los senderos que se bifurcan” la verdad es que mucho no me gustan. Me gusta más “La muerte y la brújula”, pero “El jardín de los senderos que se bifurcan” no.

—*Ahora bien, volviendo a “Recepción en Baker Street”, es en cierto modo clásico, ¿no? Retoma al personaje, al mito del personaje de Sherlock Holmes. Pero de golpe hay algo anodino que irrumpe, y es su conversión política.*

—(Risas) ¡Sí!

—*De conservador a anarco-sindicalista. Entonces, hay ahí una pregunta que a mí me interesa mucho: ¿Por qué, qué trae, qué agrega al relato ese dato político que uno reconoce y sobre el que hay tanto sentido?*

—Eso lo dice el mismo Tomatis en el relato. Dice: que hay que romper el estereotipo y toda una serie de cosas que no van para nada con el personaje de Holmes. Todos esos cuentos de S. Holmes... que tiene un hermano que es más inteligente que él, que está en el Ministerio de Relaciones Exteriores, producto del conservadurismo inglés más repugnante y él siempre está ayudando a la Corona, cuidando la respetabilidad de la aristocracia. Pero, al mismo tiempo, hay en Holmes algo de marginal, es morfinómano, anda siempre metido en el bajo fondo; se disfraza, entonces, Watson que ha visto un poco más de mundo que él... Hay otra cosa que es la ignorancia de Holmes; es un ignorante. Pero eso lo dice Watson, es decir, Conan Doyle. Habla, en un determinado momento, de los conocimientos de Holmes que son muy limitados. Por eso él dice en mi relato: “Acabo de conocer a un desconocido que se llama Emmanuel Kant”, que dice tal cosa. Los otros nunca oyeron hablar de él tampoco, porque son todos policías que están por ahí.

—*¿Y el dato político?*

—Es una forma de romper el arquetipo, el estereotipo, pero además producir un efecto cómico en los lectores que conocen la total zoncera de Holmes en materia política. Pero usted parece tener...

—*Es eso, pero al mismo tiempo es un detalle clave para el relato mismo esa conversión política, porque está la frase final del relato que es sobre las palabras de Holmes, supuestamente en verso que imagina Tomatis: “¡La horca estaría menos ocupada en sofocar a los hijos del pueblo si recibiese con más asiduidad las testas coronadas!”*

—Claro, claro, por supuesto.

—*Es... no quiero decir burdo, pero...*

—Sí, es burdo, claro. Es un pensamiento político muy primario.

—*Primario, exacto; y, al mismo tiempo, modifica completamente el relato porque...*

—Bueno, pero ya antes, cuando dice que el Frente Popular, Rosa Luxemburgo, la Revolución del '17, la crisis del '29. (Risas)

—*Todo eso lo hizo para...*

—No olvide que estamos en el '38, '39, vísperas de la Guerra Mundial, ¿no?

—*Pero entonces lo político siempre aparece así como quien no quiere la cosa y, de golpe, se instala de una manera que obliga a releer lo anterior. Además, usted no toma detalles sin densidad. Por ejemplo, hablando del matemático, aclara que sigue viviendo en Suecia y que a la mujer la mataron los militares...*

—Ya estaba en *Glosa*. También hay una cuestión técnica: Yo tengo que pensar en un lector nuevo que va a leer por primera vez un texto mío aparece el matemático y, entonces, tiene que haber ciertos datos que lo identifiquen y que le den cierto espesor al personaje. Los que ya leyeron la novela, lo saben; pero el que lee, por primera vez, ese texto... Siempre tiene que estar dicho de una manera un poco diferente que en la novela.

—*Entonces, con más razón, hay una recurrencia.*

—Total, claro.

—*Lo político está ahí.*

—Tomatis lo define —y es una de las razones por las cuales yo elegí a S. Holmes—. Tomatis define la historia de Sherlock Holmes no como una saga sino como un ciclo. Y yo creo que eso sería una mejor manera de definir mis libros. Tomatis dice “contra un fondo de inmovilidad general”. Hay cosas que cambian, cosas que se van incorporando. Es como en los Caballeros de la Mesa Redonda, de ahí viene un poco la idea. Las historias se repiten, a veces reaparecen, pero no es una verdadera saga. Las sagas irlandesas empiezan en el nacimiento del héroe, siguen con su genealogía y van agregando genealogía. Hay un orden cronológico, cosa que en el ciclo no. Y esa estructura me interesa. Por eso Tomatis la enuncia en ese relato.

—*Y sobre todo, en lo político, son los temas más trágicos de la historia argentina.*

—Bueno, pero no voy a hablar, aunque podría también, de los radicales que pierden una comuna. También podría ser un buen tema para una novela, pero bueno, creo que ha habido cosas más terribles que han pasado, ¿no?, en Argentina y que la han marcado completamente, que la han dividido en dos. Pero bueno, la violencia estuvo siempre muy presente en nuestro país, en todos lados. Tampoco hay que idealizar todos estos países. Lo que pasa en Italia, por ejemplo, es espantoso. Hay una caza de brujas contra la izquierda. Los echan de todos los puestos, los persiguen. Hay una conferencia de un tipo de izquierda y le van a tirar huevos podridos. Yo quiero hacer esto con el tipo de Berlusconi, el secretario que va a venir; espero que no venga. Yo no sé, no sigo mucho el Salón del Libro. Catherine Taska le dijo que no, estuvo muy bien. Pero muchos editores estuvieron flojos. Sólo hubo dos o tres que protestaron.

—*Otro aspecto que me pareció nuevo en este libro es el ingrediente de crónica que hay en muchos relatos. Nunca me hubiera imaginado, por ejemplo “Mme. Madeleine”, “La olvidada” (el relato del niño que olvida a su hermana en el tren); el caso del crimen pasional aparentemente inmotivado en “De un fin de semana”, o la agonía presentada como una interrogación metafísica en el relato “Lo visible”...*

—Bueno, eso me parece que es menos crónica, ¿no?

—*Está bien, pero para retomar un elemento contemporáneo...*

—Pero incluso podemos decir lo mismo de *Lo imborrable*, en cierto sentido o de *Nadie, nada, nunca* que está un poco más atrás. Yo creo que donde eso está más presente es en “La olvidada” y en “Mme. Madeleine”. Eso obedece a una lógica de forma; yo quería emplear una gran variedad de formas diferentes. Entonces, por eso hay otro en que los personajes son animales.....

—“Gens Nigra”. Y en “Mme. Madeleine”, *está otra vez el extranjero.*

—Claro, por supuesto. También en *La mayor*, en los argumentos hay cosas que son crónicas, hay algunos textos que son crónicas, como por ejemplo, no recuerdo ahora, pero terminan en esa intención. A mí me gusta variar la forma.

—*No había encontrado antes tantas como aquí.*

—Es verdad que aquí hay un poco más.

—Y “*Ligustros en flor*”, que recuerda a “*Manos y planetas*”, en *La Mayor*.

—Claro, por supuesto.

—¿“*Ligustros en flor*” tiene que ver con las aubépines³ de Proust?

—No, no lo había pensado.

—*La aubépine es una planta que pincha y con perfume.*

—Pudo haber sido también “La guaribay florecida” de J. L. Ortiz o “El manzanillo florecido”, también de J. L. Ortiz, un poema maravilloso. Realmente, tiene que ver con otra tradición ese relato. Tiene poco que ver con la tradición occidental, el final del relato.

—¿*Por qué?*

—Es evidente que en el final hay una visión del mundo que tiene que ver con ciertos maestros del budismo zen, esa especie de unidad íntima del universo. Pero lo que yo sí creo es que una de las cosas que da cierta unidad a todo el libro es que, prácticamente, todos los personajes son locos. Pero yo me di cuenta después de eso.

—*En La vuelta completa ya usted arranca con Pancho...*

—Ya en *La vuelta completa*, incluso “En la zona”...

—*Pasando a otro tema: ¿Qué le queda por concluir? Dentro de su programa literario, ¿qué le queda por desarrollar?*

—Bueno, pero yo no tengo programa literario. Voy siguiendo la lógica de lo que ya he ido haciendo y son prolongamientos, volviendo hacia atrás... Ése sería mi programa, pero no es

³ Espino blanco.

un programa. Porque yo dependo de la inspiración, de la epifanía, como diría Piglia. Dependo de que las cosas me inciten, de la enunciación, no sé cómo llamarlo. Y cuando las cosas se producen, puedo escribir. Ahora, me puse a escribir esta novela larga porque, realmente, aparte de *La vuelta completa* y de *Glosa* nunca había probado un género tan grande. Y hace años que quería escribir una y siempre la dejaba para el final. Porque una novela tan larga lo puede matar a uno. Puede quedar inconclusa y después, finalmente, me dije que si no la escribía ahora, ya más tarde no la iba a escribir porque es un trabajo físico muy grande; no solamente intelectual. Entonces, decidí empezar a escribirla. A lo mejor la termino para el año que viene o dentro de dos años.

—*Esta vez la dificultad está en la extensión.*

—Está en la extensión. Pero no solamente por el trabajo que significa sino por los lazos interiores que tiene que tener.

—*El programa tal vez sea una palabra un poco encasilladora, pero usted ha conseguido una unidad estilística que no es poca cosa.*

—Está bien. Pero el estilo es el hombre mismo, es el hombre, es decir, que el trabajo sobre el estilo para mí estuvo guiado siempre por la lengua oral del Río de la Plata. Ésa es mi única... Quiero decir que hay adjetivos y no epítetos. En el sentido de que el epíteto va siempre adelante, el tono, o si tengo que elegir entre dos palabras, siempre será una palabra más coloquial que otra, más del lugar que otra. Es decir: entre “suele” y “sabe” digo “sabe” (y si no puedo digo “suele”, a veces no se pueden poner las palabras que uno quiere, hay una lógica de la frase que impide ponerlo). Y después, una especie de lógica musical que es totalmente personal. Personal no en el sentido de que haya hecho una invención, sino que es una especie de arbitrariedad rítmica que yo me impuse a mí mismo porque me gustaba ese tipo de frase, nada más. Así como Antonio Di Benedetto tiene frases muy cortas, cada vez más cortas. En *Zama* hay un determinado momento en que el párrafo y la frase son una sola palabra. Hay un momento en que *Zama* imagina su propia tumba en el desierto, que es un momento muy extraordinario en la novela.

—*Y además usted fue borrando el diálogo.*

—Sí, pero depende, por ahí aparece. Al principio, el diálogo es una especie de facilidad. Por ejemplo, ahora, en la novela va haber una parte que será bastante dialogada. Pero una de las partes (tiene siete). Siempre hay un poco de diálogo, pero no tanto como al principio. Pero también me gustaba escribir esas cosas dialogadas. Además, trataba en el diálogo de poner una especie de originalidad o también de conformarme a las formas de la lengua coloquial de allá. En *La vuelta completa* o “Por la vuelta”, que son mis textos más dialogados, o *En la zona*, “Algo se aproxima”. Siempre yo traté de imitar el habla. No sé por qué, porque se puede hacer una literatura con exactamente lo contrario.

—*Es un hallazgo porque además va acompañado de una poetización de la lengua.*

—Una poetización a partir de la lengua oral. Por ejemplo, Macedonio también tenía eso. Pero Macedonio es una cosa más abstracta. Pero se ve la intención, la estructura; pero como él no era un escritor naturalista o realista, entonces, por ejemplo en *No todo es vigilia la de los ojos abiertos*, ese encuentro con del personaje en un hotel de la Avenida de Mayo, usa el “vos” y Borges también tenía eso.

—*¿Cómo vive usted su vida pública desplazada, si se me permite? Por un lado vive acá, y es como si su gran visibilidad pública estuviera en Buenos Aires, un poco tal vez en*

España, pero al mismo tiempo, usted está presente en las polémicas, en las pequeñas polémicas de la literatura. Pienso en el modo en que usted intervino, en torno a la novela histórica.

—Yo no lo hago por polémica, es lo que yo pienso. Hace ya tiempo que digo eso sobre la novela histórica, cuando todavía no había novela histórica. Lo empecé a decir a propósito de *Zama* en 1973. En ese artículo, digo que no hay novela histórica. Me parecía que la novela es la floración misma del presente, es el interés en la novela. Pero yo no soy muy polemista. Intervine sólo una vez contra Vargas Llosa, porque él decía que gracias al testimonio de un torturador se podría admitir lo que había ocurrido en la Argentina, lo cual me parece la infamia de las infamias. Y eso que no leo nada de Vargas Llosa desde 1965, no me interesa para nada. Me llamaron por teléfono algunos amigos para decirme que escriba algo. Por eso escribí, si no ni lo hubiera escrito.

—*Con respecto a sus libros, ¿Usted sigue las ediciones? ¿Además del beneficio económico, no hay un seguimiento muy cercano?*

—No. Francamente, pienso que se habla demasiado de mis libros en Argentina, en España también. Acabo de venir de España, donde salieron dos páginas enteras en *El País*. Del *ABC* vino un muchacho a hacerme un reportaje. “Usted es el más grande escritor del mundo, ¿qué piensa de eso?” Hay una cosa... yo entiendo que mucha gente se irrite con eso; a mí me irritaría... Entonces, yo creo que ya está. Ahora, si mis libros van a durar o no, es otra cosa. Nunca se sabe. Están traducidos a no sé cuántos idiomas, siete, ocho o nueve idiomas. En Francia salieron quince libros más. Está bien que acá no tengo lectores. Bueno nadie tiene, salvo los escritores franceses, pero escritores extranjeros acá, salvo Borges en una época, aunque tampoco es muy popular. El que es muy popular es García Márquez, pero bueno, porque coincidió con un determinado momento de los escritores latinoamericanos. Otro que era muy conocido era Octavio Paz porque también tenía vínculos con Francia y, además, era un personaje oficial. Borges es muy conocido, pero conocido por los intelectuales. Además a Borges lo empezaron a traducir... En cierto sentido, a mí me fue mejor —hasta ahora, digo— porque Borges fue conocido acá a los 60 y pico de años: fue en el '63 que le dieron un premio, que salió ese *Cahiers de L'Herne*, que es malo, por otro lado. Y ahí fue cuando se empezó a escribir sobre él de una manera bastante errónea. No entendieron bien a Borges en Francia. Influyó en algunos escritores del Nouveau Roman, por ejemplo, tuvo una real influencia, pero muy minoritaria. Y después se hizo célebre porque era un viejo ciego, ese tipo de cosas mediáticas. Además hacía declaraciones espantosas. Entonces, la derecha acá se lo llevaba...

—*¿Fue por el lado de la sublimación?*

—Sí. Es el único escritor latinoamericano que está en la editorial *La Pléiade*, y está muy bien, pero tampoco hay que creer que le fue muy bien a Borges, ni siquiera en la Argentina. Porque a Borges todavía en los años '50 lo criticaban mucho: el grupo *Contorno*, la gente de izquierda. La primera gente de izquierda que habló bien de Borges fuimos nosotros, la gente de Rosario y Santa Fe; porque los izquierdosos de Buenos Aires lo criticaban. Decían que era un escritor de evasión, que estaba fuera de la realidad. Y ahora, podemos ver retrospectivamente que Borges intervenía políticamente desde los 20 años. Lo que pasa es que no era en el sentido que uno hubiera querido, aunque no siempre.

—*¿Su próxima novela?*

—No sé. Para el año que viene o dentro de dos años, depende. Pero bueno, estoy trabajando.

—*Y mientras escribe, ¿lee?*

—Sí, leo menos cuando escribo. Leo siempre cosas destinadas a nutrir lo que estoy haciendo. También, de pronto, aparecen cosas inesperadas. No las leo con esa intención, pero como estoy tan metido en eso, me parece ver en lo que estoy leyendo el reflejo o un eco de lo que estoy haciendo.

—*¿Lee a los escritores franceses recientes?*

—Yo leo muy poco de escritura contemporánea. No tengo ganas. De pronto, de tanto en tanto, descubro un escritor (cada diez años) y, rara vez, es un francés. Digamos que después de 1980, prácticamente... Hay ciertos escritores, como Pérec, que me parecen buenos, pero tampoco me gusta mucho. En cambio, ciertos escritores como Arnold Schmidt, Thomas Bernhard. Me parece que la novela de expresión alemana del siglo XX es la más importante, porque en Francia ha habido algunos grandes escritores, por supuesto. Pero me gustan, sobre todo los poetas y filósofos en Francia. Después de Proust... Los narradores franceses que yo prefiero son Flaubert y Proust. Pero hay muchos escritores franceses que me gustan muchísimo, pero que no son narradores.

—*Está la carta de Flaubert que usted cita sobre el final de El Río sin orillas. Donde él dice que es los personajes y las hojas, y es el viento mientras escribe. Y usted la lee en relación con el narrador que está mirando a la mujer que entra en el río.*

—¡Ah! Sí, un texto de Flaubert maravilloso. Una carta a Louise Colet.

—*Ahí hay un núcleo que habla mucho de usted.*

—Habla de todo escritor, de todo escritor que se precie. Que para poder escribir tiene que proyectarse en todo.